

P. o. angl.

370

55d11

P. O. angl.

370 srd
(1)

Neue
Shakespeare - Enthüllungen.

^c
NEUE

2. x Rep.

SHAKESPEARE- ENTHÜLLUNGEN

VON

EDWIN BORMANN.

HEFT I.

Inhalt:

1. Anno 1598.
2. Der Kaufmann von Venedig und die charakteristische Deutung seiner Personennamen im Sinne der Bacon-Shakespeare-Wissenschaft.
3. Ist das Bacon-Sonett Shakespearisch oder nicht?
4. Falstaff im Essay-Gewande.

Leipzig 1895.

Edwin Bormann's Selbstverlag.

69 B



Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

ANNO 1598.

Das Jahr 1598 ist bedeutungsvoll für die Literatur und bedeutungsvoll für die beiden Namen Francis Bacon und William Shakespeare. Obgleich bereits 37 Jahre alt, hatte der fruchtbare Francis Bacon bis 1598 noch kein einziges Buch mit seinem Namen erscheinen lassen; und obwohl bis 1598 schon mehrere englische Königsdramen (Richard II., Richard III. u. a.), mehrere Lustspiele und die Tragödie „Romeo und Julia“ in Buchform erschienen waren, so hatte noch kein einziges dieser Stücke den Namen William Shakespeare auf dem Titelblatte getragen, sie waren ohne jeden Autornamen, völlig anonym gedruckt. — Bis zum Jahre 1598 wusste die Welt also weder von einem gelehrten Buchautor „Francis Bacon“, noch von einem Dramen-Buchautor „William Shakespeare“.

Da, im genannten Jahre, erschienen in London zwei Bücher, die beide noch heute einen Weltruf geniessen: die berühmten „Essays“*) und das Lustspiel „Love's labour's lost“ (Verlorene Liebesmüh). Das eine zeigt zum ersten Male den Namen „Francis Bacon“ als Schriftstellernamen, das andere zum ersten Male den Namen „William Shakespeare“ als Namen eines Dramendichters.

Aber nicht nur die Aeusserlichkeit des Datums und das gleichzeitige Auftreten der beiden Autornamen ist es, was beide Werke in gewisse Beziehung zu einander bringt. Nein, auch sie bereits stehen in jener engen und unauflöslichen Gedankenverbindung mit einander, die uns bei allen späteren Werken des „Gelehrten Francis Bacon“ und des „Dichters William Shakespeare“ entgegentritt, und die es uns, nebst vielen unumstösslichen äusseren Thatsachen, zur Gewissheit macht, dass diese beiden Namen in eine Person zusammenfliessen, dass „William Shakespeare“ nur das Dichterpseudonym des grossen Francis Bacon ist.

*) Die Vorrede der Essays ist am 30. Januar 1597 unterzeichnet. Da aber damals das neue Jahr mit dem 25. März begann, so entspricht jener Januar 1597 unserer heutigen Zeitrechnung nach dem Januar 1598.

Hören wir den ersten Essay „Of Studies“ (Ueber Studien), und zwar in seiner ursprünglichen Form von 1598. Er ist kurz, nur elf Sätze zählt er; aber der Stil ist gedrängt, die Gedanken geben gleichsam den Extrakt eines Extrakts.

OF STUDIES.

Studies serue for pastimes, for ornaments and for abilities. Their chiefe vse for pastime is in priuatenes and retiring; for ornamente is in discourse, and for abilitie is in iudgement. For expert men can execute, but learned men are fittest to iudge or censure.

¶ To spend too much time in them is slouth, to vse them too much for ornament is affectation: to make iudgement wholly by their rules, is the humour of a Scholler. ¶ They perfect Nature, and are perfected by experience. ¶ Craftie men continue*) them, simple men admire them, wise men vse them: For they teach not their owne vse, but that is a wisdom without them: and aboue them wonne by observation. ¶ Reade not to contradict, nor to believe, but to waigh and consider. ¶ Some

*) So im Original; ein Druck im British Museum zeigt das Wort corrigirt in „contemne“.

bookes are to bee tasted, others to bee swallowed, and some few to bee chewed and digested: That is, some bookes are to be read only in partes; others to be read, but cursorily, and some few to be read wholly and with diligence and attention. ¶ Reading maketh a full man; conference a readye man, and writing an exacte man. And therefore if a man write little, he had neede haue a great memorie, if he conferre little, he had neede haue a present wit, and if he reade little, hee had neede haue much cunning, to seeme to know that he doth not. ¶ Histories make men wise, Poets wittie: the Mathematickes subtle, naturall Phylosophie deepe: Morall graue, Logicke and Rhetoricke able to contend.

Zu deutsch —:

Von Studien.

Studien dienen zum Zeitvertreib,*) zur Zierde und zur Tüchtigkeit. Ihre hauptsächlichste Anwendung zum Zeitvertreib findet in Stille und Zurückgezogenheit statt; zur Zierde in der Unterhaltung, und zur Tüchtigkeit im Beurtheilen.

*) Die zweite und dritte Ausgabe haben statt „pastimes“ das Wort „delight“ (Vergnügen, Freude).

Denn praktische Männer können ausführen, aber gelehrte Männer sind am geeignetsten zu urtheilen und zu censiren.

¶ Zu viel Zeit auf sie zu verwenden, ist Trägheit, sie zu sehr zur Zierde zu gebrauchen, ist Ziererei: lediglich nach ihren Regeln zu urtheilen, ist die Laune eines Schulgelehrten. ¶ Sie vervollkommen die Natur und werden vervollkommnet durch Erfahrung. ¶ Listige Menschen verachten sie, einfältige Menschen bewundern sie, weise Menschen nutzen sie: Denn sie lehren nicht ihren eigenen Nutzen, sondern dieser ist eine Weisheit ausser ihnen und über ihnen, gewonnen durch Beobachtung. ¶ Lies nicht um zu widersprechen, noch um zu glauben, sondern um zu erwägen und zu erkennen. ¶ Manche Bücher müssen gekostet werden, andere verschlungen, und einige wenige gekaut und verdaut: Das heisst, manche Bücher müssen nur theilweise gelesen werden; andere gelesen, aber oberflächlich, und einige wenige ganz und mit Fleiss und Aufmerksamkeit. ¶ Lesen macht einen vollen Mann, Unterhaltung einen fertigen Mann, und Schreiben einen exakten Mann. Und deshalb muss, wer wenig schreibt, nothwendig ein grosses Gedächtniss haben, wer sich wenig im Gespräch übt, eine schnelle Auffassungsgabe,

und wer wenig liest, viel Schlaueheit, um zu scheinen, dass er weiss, was er nicht weiss. ¶ Geschichte macht weise, Poesie geistreich: Mathematik scharfsinnig, Naturphilosophie tief: Sittenlehre ernst, Logik und Rhetorik streitfähig.

— Dies der este Essay der ersten Ausgabe.

Und in welcher Verbindung steht dieser Essay mit dem gleichzeitig erscheinenden Lustspiele?

Nun, das Lustspiel schildert uns zunächst die drei Arten von Studien, die in den beiden Anfangssätzen des Essays gekennzeichnet werden: (1) Studien zum Zeitvertreib und Vergnügen, in Zurückgezogenheit getrieben: König von Navarra und seine drei Hofherren; (2) Studien, zum Redeschmuck, zur Zierde betrieben und im Gespräche geübt: Spanier Armado und sein Page, (3) Studien zur Tüchtigkeit, betrieben im Beurtheilen: Schulmeister Holofernes und Kurat Nathaniel. Aber, wie der vierte Satz des Essays sie schildert, so werden auch im Lustspiele diese Studien allerseits übertrieben und falsch ausgeübt: (1) Der König und seine Freunde verwenden zu viel Zeit darauf, sie wollen wenig essen, wenig schlafen, keine

Frauen sehen, und im Uebrigen nur studiren, studiren, studiren, drei volle Jahre lang; (2) der Spanier Armado schreibt und redet so salbungsvoll und mit Worten und Bildern überladen, dass er als eine Repräsentation der Ziererei, der abgeschmackten Affektation erscheint, (3) der Schulmeister Holofernes aber richtet und censirt so durchaus nach trockenen Regeln, dass er nichts als den launen- und schrullenhaften pedantischen Gelehrten zur Darstellung bringt.

Werfen wir zur Erhärtung dessen einige Blicke in das Lustspiel.

Das Wort „study“ (Studium, studiren) ist so recht das Haupt- und Kernwort des ganzen ersten Aktes von „Love's labour's lost“. Nicht weniger als achtzehn Mal kommt es in diesem einen Akte zur Anwendung.

„What is the end of study? let me know.“

(Was ist der Zweck des Studiums? lasst mich's wissen.)

So hören wir bald nach Aufgang des Vorhangs, ganz im Sinne der Essay-Ueberschrift, fragen.

Der König mit den Seinen hat beschlossen, sich drei Jahre lang den Studien zu widmen:

„Navarre shall be the wonder of the world;
Our court shall be a little Academe,
Still and contemplative in living art.
You three, Berowne, Dumain, and Longaville,
Have sworn for three years' term to live with me
My fellow-scholars, and to keep those statutes
That are recorded in this schedule here.“
(Navarra soll das Wunder sein der Welt;
Sein Hof sei eine klein' Akademie,
Der Kunst stiller Beschaulichkeit ergeben.
Ihr drei, Berown, Dumaine und Longaville,
Beschwort, drei Jahre hier mit mir zu leben
Als Schulgenossen, den Statuten treu,
Die auf dem Blatte hier verzeichnet sind.)

Der Hauptsatz der Statuten aber ist:

„Not to see ladies, study, fast, not sleep!“
(Studiren, keine Frau sehn, wachen, fasten!)

Also im Sinne des Essays ein entschiedenes Zu-
viel, eine Uebertreibung.

Die Herren betrachten diese Art zu leben
als die höchste Art der Freude, die edelste
Art des Zeitvertreibs. „The mind shall ban-
quet“ (Der Geist soll bankettiren, die Seele
schmaust) spricht Longaville; und von Dumain
hören wir:

„The grosser manner of these world's delights
He throws upon the gross world's baser slaves.“

(Die gröbre Art der Freuden dieser Welt
Lässt er der groben Welt gemeinern Sklaven.)

Diese Studien angenehm, aber doch in gelehrter Weise, zu unterbrechen, hat der König den Spanier Armado an seinen Hof gefesselt, einen Mann —:

„That hath a mint of phrases in his brain;
One whom the music of his own vain tongue
Doth ravish like enchanting harmony;
A man of complements . . .“

(Der eine Phrasenmünze hat im Hirn;
Den die Musik der eignen blöden Zunge
Entzückt wie zauberhafte Harmonie;
'Nen Mann von Komplimenten . . .)

einen Mann von „high-born words“, „fire-new words“ (hochgebornen Worten, funkelneuen Worten), wie sich der König ausdrückt.

Den Redeschwulst, das affektirte Wesen dieses Armado lernen wir in der That schon während der ersten Scene aus einem Briefe kennen.

„Great deputy, the welkin's vicegerent, and sole dominator of Navarre, my soul's earth's god and body's fostering patron —“ (Grosser Statt-

halter, des Firmaments Viceregent und alleiniger Selbstherrscher von Navarra, meiner Seele Erden-gott und meines Leibes Nahrung spendender Patron —) mit dieser Anrede beginnt der Brief Armado's an den König. „So it is, besieged with sable-coloured melancholy, I did commend the black-oppressing humour to the most wholesome physic of the health-giving air; and, as I am a gentleman, betook myself to walk. The time when? About the sixth hour; when beasts most graze, birds best peck, and men sit down to that nourishment which is called supper: so much for the time when. Now for the ground which; which, I mean, I walked upon: it is ycleped thy park . . .“ (So ist es. Belagert von der düsterfarbigen Melancholie, empfahl ich den schwarzdrückenden Humor der allerheilsamsten Arznei der gesundheitgebenden Luft, und, so wahr ich ein Gentleman bin, entschloss mich, zu lustwandeln. Die Zeit wann? Um die sechste Stunde; wenn das Vieh am meisten grast, der Vogel am besten pickt, und der Mensch sich niedersetzt zu derjenigen Nahrung, welche genannt wird Abendessen. So viel in Betracht wann. Nun von dem Grunde welchen; auf welchem, meine ich, ich wandelte; selbiger ist benamset dein Park . . .) Dies Alles, um nichts weiter auszudrücken als: Heute gegen Abend ging

ich ein wenig im Königspärke spaziren! Und in diesem Stile fährt der Brief fort. Ich denke, deutlicher kann man einen redeaffektirten Menschen nicht einführen. — In der zweiten Scene sehen und hören wir diesen Armado im wortprunkenden Gespräche mit seinem Pagen Moth. Und im weiteren Verlaufe des Stückes hören wir aus seinem Munde so kostbare Wendungen wie „die Posteriores des Tages, was die rohe Menge den Nachmittag nennt“ (the posteriors of this day, which the rude multitude call the afternoon).

Dies die zweite Art der übertriebenen Studien, die zur Ziererei im Gespräche führt. — Jetzt zur dritten.

Akt IV, 2 tritt der mit Gelehrsamkeit prunkende Schulmeister Holofernes im Gespräch mit dem Kurat auf. Seine Rede strotzt von lateinischen Brocken: „haud credo“, „in via“, „facere“, „ostentare“, „bis coctus“ etc. Statt eines Wortes liebt er es, ihrer vier anzuwenden: „coelum — the sky, the welkin, the heaven“ (coelum — das Sternengewölbe, das Firmament, der Himmel), „terra — the soil, the land, the earth“ (terra — der Boden, der Grund, das Erdreich); so hören wir ihn mitten im Gespräche wie ein Vocabelbuch reden. Ihm fällt das Liebesgedicht des Hofherrn Berowne in die Hände; und nun be-

ginnt er, darüber pedantisch zu urtheilen, zu richten, zu censiren. „Let me supervise the canzonet. Here are only numbers ratified; but, for the elegancy, facility, and golden cadence of poesy, caret.“ (Lasst mich die Canzonette überschauen. Hier ist nur das Silbenmass observirt, aber was da heisst die Eleganz, die Leichtigkeit und der goldene Schlussfall der Poesie — caret, fehlt). Dann lädt der Schulmeister den Kurat zum Mittagessen beim Vater eines seiner Zöglinge ein, dort beabsichtigt er, das Gedicht des Weiteren zu kritisiren, dort will er „prove those verses to be unlearned, neither savouring of poetry, wit, nor invention“ (beweisen, wie jene Verse ungelehrt seien, und keine Würze haben von Poesie, Witz, noch Erfindung). Und als die beiden Akt V, 1 wieder auf die Bühne treten, sind sie wirklich noch immer bei demselben Gespräche über das Gedicht.

Kurz, dieser Holofernes ist durchaus ein Mann, von dem der Bacon'sche Essay sagt, dass er mit der Laune eines Schulgelehrten durchaus nur nach den Regeln urtheilt und censirt.

Die Richtigkeit unserer Anschauung über Armado und Holofernes wird überdies durch die Thatsache bestätigt, dass die massgebende Folioausgabe der Dramen von 1623 statt des Personen-

namen Armado beständig „Braggart“ (Prahler, Schwätzer), statt des Personennamen Holofernes „Pedant“ (Schulfuchs) druckt.

Auch die Worte „pastimes“ (Zeitvertreib), „delight“ (Vergnügen), „ornament“ (Schmuck, Redeschmuck), „affectation“ (Ziererei), „judgment“ (Urtheil), „humour“ (Laune), sind, wie im Essay, so im Lustspiele vorhanden.

Soweit die Uebereinstimmung von „Love's labour's lost“ mit den vier ersten Sätzen des Essays „Of Studies“, die in ihrer Gedanken Kürze erörtern, wozu Studien dienen, wo sie ihre Anwendung finden, welches ihr Zuviel ist, und darauf je eine dreifache Antwort geben. Diese drei mal drei Punkte des Essays führt uns das Lustspiel, ohne einen einzigen zu übergehen, klar und deutlich vor Augen und übersetzt die Theorie des Bacon-Aufsatzes in die lebendige Praxis der Shakespeare-Dichtung.

Der sechste Satz des Essays schildert uns, wie sich die verschiedenen Fähigkeiten gegenüber den Studien verhalten, wie sich (1) „craftie men“ (listige, verschlagene, schlaue Leute), wie sich (2) „simple men“ (einfältige, schlichte Seelen), und wie sich (3) Weise zu Studien stellen. Die einen verachten, die andern bewundern, die dritten ge-

brauchen sie. Die nächsten beiden Sätze handeln vom Lesen, von den verschiedenen Arten von Büchern und wie sie zu behandeln sind.

Alle diese Punkte, soweit sie die Thorheit und Verkehrtheit betreffen, finden sich im Lustspiele „Verlorene Liebesmüh“ wiedergespiegelt. Berowne, der gewandte, verschlagene, ist es, der sich über die Studien lustig macht. Dull, der Konstabel, und „Costard the Clown“ (Schädel der Hanswurst) sind es, die den Studien der Hofherren, dem Schwulst des Armado und der pedantischen Weisheit des Schulmeisters Holofernes staunende Bewunderung zollen. Und was die Bücher betrifft, so werden der König und seine Gefährten „book-men“, „book-mates“ (Buchmänner, Buchgenossen) genannt, Holofernes und Nathaniel gleichfalls als „book-men“ bezeichnet, und das Lesen und die Bücher werden im Lustspiele auf die verschiedenste Art vorgeführt, behandelt und besprochen.

Da sehen wir zunächst den lebhaftesten, schlauesten und witzigsten der Hofherren, Berowne (neuere Ausgaben schreiben Biron) sich ob dieses übertriebenen Studirens lustig machen:

„Too much to know, is to know naught but fame.“
(Zuviel zu wissen, heisst vom Ruhm nur wissen.)

Das Zuvielwissen und das Zuvielinbüchergucken
wird von ihm bespöttelt:

„Why, all delights are vain; but that most vain,
Which, with pain purchas'd doth inherit pain:
As: painfully so pore upon a book . . .“

(Ei, alle Lust ist eitel, die zumal,
Die uns, durch Qual erkauf't, nur einbringt Qual:
Wie qualvoll stieren auf ein Buch . . .)

„Small have continual plodders ever won,
Save bare authority from others books.“

(Nichts haben ewige Grübler je gewonnen,
Autoritätskram bloss von fremden Büchern.)

Worauf ihm der König witzig erwidert:

„How well he's read, to reason against reading!“
(Wie wohlbelesen er auf's Lesen wüthet!)

Entspricht Berowne's Spott dem Anfang des
sechsten Essaysatzes „Schlaue Menschen verachten
die Studien“, so entspricht die Antwort des Königs
durchaus dem Beginne des siebenten Bacon-Satzes:
„Lies nicht, um zu widersprechen.“ Berowne, der
Schlaue, denkt verächtlich über zu ernste Studien
und benutzt seine Belesenheit, sich über's Lesen
lustig zu machen.

Dull und Costard, sagten wir, bewundern
die Studirenden entsprechend dem zweiten Theile

des sechsten Essaysatzes, der von „simple men“ redet. Den Dull (zu deutsch: Dumm, Stumpf, Platt) nennt Holofernes „twicesod simplicity“ (zweimal gesottene Einfalt), und Nathaniel sagt: „Sir, he hath never fed of the dainties that are bred in a book; he hath not eat paper, as is were; he hath not drunk ink: his intellect is not replenished; he is only an animal, only sensible in the duller parts“ (Herr, er hat nie Nahrung gezogen aus den Leckerbissen, die in einem Buche gezeugt werden; er hat nicht Papier gegessen sozusagen; er hat nicht Tinte getrunken: sein Verstand ist nicht vollendet; er ist nur ein Thier, nur empfindlich in den stumpferen Organen).

Costard aber, der einfältige (simple) Bauernbursche, soll neben dem überfeinerten Armado dem Hofe als Sport dienen:

„Costard the swain and he shall be our sport;
And, so to study, three years is but short.“
(Schädel der Bursch und er sei'n unser Spiel;
So wird drei Jahre Studium nimmer viel.)

Wie alles Bisherige, so spiegelt sich denn auch der Schluss des Essays im Lustspiele wieder.

Elf Mal kommt das Wort „book“ (Buch), sieben Mal „paper“ (Papier), zwölf Mal „read“ (lesen),

ich weiss nicht wie oft das Wort „write“ (schreiben) in der Komödie vor. Es wird geschrieben und gelesen in allen Arten und Weisen, und es wird über dies Schreiben und Lesen philosophirt und gespottet. Wir sehen, wie die Hofherren, die sich sämmtlich mit Poesie beschäftigen und Liebesverse schreiben, vor allen von Witz leuchten, entsprechend dem Essaysatze „Poesie macht geistreich, witzig“ (wittie); wir hören, wie Armado im Wortgefecht mit seinem Pagen das Wort „Rhetorik“ einfliessen lässt: „Sweet smoke of rhetoric!“ (Süsser Rauch der Redekunst) und gedenken der Schlussworte vom Essay: „Rhetorik macht streitfähig.“ — —

Kurz, der Essay von 1598 und das Lustspiel von 1598 stehen im engsten Gedankenzusammenhange allerorten. Aber auch die Hinzufügungen der späteren Essayausgaben bestätigen diese Zusammengehörigkeit. In der zweiten Ausgabe, 1612, ist dem Essay ein Anhang von etwa zehn Druckzeilen hinzugefügt. Alle Hindernisse des Geistes, so lesen wir darin, können wie die Krankheiten des Körpers beseitigt werden, nämlich durch geeignete Studien. Kegelschieben, Schiessen, langsames Spazirenggehen, Reiten werden als gute Leibesübungen für einzelne Körpertheile empfohlen. Ähnlich sei für einen abschweifenden Geist die

Mathematik zu empfehlen, für einen, der im Auf-
finden von Unterschieden nicht genug geübt sei,
das Studium der Schulmänner.

Auch im Lustspiel ist von dem die Rede,
was das Studium hindert; auch im Lustspiel ist
von den Leibesbewegungen des Kegelschiebens,
Schiessens, Spazirengehens, Reitens die Rede; auch
im Lustspiele wird dem abschweifenden Geiste des
Armado die Rechenkunst empfohlen. Und wenn
die 3. Ausgabe der Essays, 1625, dem Worte
Schulmänner noch den Ausdruck „*cymini sectores*“
(Haarspalter, Kümmelkörnchenspalter) hinzufügt,
so hören wir auch im Lustspiele genug derartige
Haarspalterei, aus dem Munde der witzigen Hof-
herren, aus dem Munde des gelehrten Schulmeisters
Holofernes; und von den Zungen spottender Mäd-
chen wird das Bild angewandt (V, 2):

„Cutting a smaller hair than may be seen.“

(Die dünnre Haare spalten, als man sehn kann.)

Und noch eine andere Einschiebung der Aus-
gabe von 1625 reizt unsere besondere Aufmerk-
samkeit. Wir lesen darin: „*natural abilities are
like natural plants, that need proyning by study*“
(natürliche Fähigkeiten sind wie natürliche Pflanzen,
die des Verschneidens durch Studium bedürfen).
Denn genau so betrachten die Büchermenschen

des Lustspiels solche simple, unwissende Geschöpfe wie Dull und Costard als „barren plants“ (unfruchtbare, dürre, dürftige Pflanzen), die der Veredlung durch Tinte, Papier und Bücher bedürfen. Der Park aber, der dem wissensdurstigen Könige gehört, und in dem das ganze Stück spielt, wird in Armados Brief (I, 1) ein „curious-knotted garden“ (zierlich geschmückter Garten) genannt, also ein Garten mit verschnittenen Hecken und Bäumen, wie ihn auch Sir John Gilbert in seiner illustrierten Shakespeare-Ausgabe darstellt. Und Armado selbst wird als ein Mann bezeichnet „in all the world's new fashions planted“ (eingepflanzt in all die neuen Moden der ganzen Welt). — Also ganz wie im Essay wiederholte Vergleiche zwischen Pflanze und Geist, zwischen dem Veredeln durch die Gartenkunst und dem wissenschaftlichen Beschneiden und Verfeinern durch die Studien.

— — — — —

„Love's labour's lost“ — mit dreifacher L-Alliteration — ist der englische Titel des Lustspiels. In meinen Manuskripten bezeichne ich es nie anders als durch Lll. Das „Licht“ (light) ist der Gegenstand der, wie durch das „Shakespeare-Geheimniss“ Seite 160—193 dargethan wurde, im Dialoge des Lustspiels wissenschaftlich parabolisirt

wird. Ich citire hier nur die eine charakteristische Zeile:

„Light, seeking light, doth light of light beguile.“
(Licht, das Licht sucht, wird Licht um Licht betrügen.)

Auch das alliterirte und gereimte Wortspiel des Schulmeisters Holofernes (Akt IV, 2), dreht sich um den Buchstaben L. — Der Buchstabe L ist also ein Charakteristikum des Lustspiels „Verlorne Liebesmüh“.

Aber nicht nur das Lustspiel hebt das L hervor. Der Buchstabe L wird auch von den späteren Essay-Ausgaben besonders ausgezeichnet. In der 1625er Ausgabe der Essays ist der Aufsatz „Of Studies“ nicht mehr der 1., sondern der 50., also mit dem römischen L bezeichnet. Und als 1638 die 1. lateinische Ausgabe der Essays erschien (*Sermones Fideles, sive Interiora Rerum*), lautete die Ueberschrift, die 1598, 1612 und 1625 durch alle drei englische Ausgaben einfach „Of Studies“ war —: „De Studiis, et Lectione Librorum“ (Ueber Studien und das Lesen von Büchern), also mit Hinzufügung zweier Anfangs-L. Der kurze Widmungsbrief aber, der der ersten Essay-Ausgabe vorgedruckt ist, also dicht vor dem Aufsatz „Of Studies“ steht, enthält die Stichworte des Lustspieltitels: „love“ und „labour.“

Lustspiel: Love's Labour's Lost, Light, L.

Essay: L (50), Lectio Librorum, Love, Labour.

Die Aehnlichkeit der Namen Saville und Longaville, des englischen Hofherrn, von dem Bacon in seiner 66. Anekdote erzählt, dass er die Prosa über Verse gestellt habe, und des Lustspielhofherrn, der in „Love's labour's lost“ dasselbe thut, habe ich in meinem „Anekdotenschatz Bacon-Shakespeare's“ dargethan.

Und ich kann diesen Aufsatz nicht schliessen, ohne nochmals jenes Wortungeheuers zu gedenken, das ich schon Seite 192, 193 meines Shakespeare-Geheimniss“ erwähnt habe. Der Narr Costard im Lustspiel gebraucht das drollig erfundene Wort „honorificabilitudinitatibus“, und in notorischen Bacon-Manuskripten, die entschieden einer früheren Zeit als 1598 angehören, findet sich das Wort „honorificabilitudino“ gekritzelt.

DER KAUFMANN VON VENEDIG

und

die charakteristische Deutung seiner Personennamen
im Sinne der Bacon-Shakespeare-Wissenschaft.

Die Handlung des Lustspiels „Der Kaufmann von Venedig“ besteht aus zwei ursprünglich selbstständigen Fabeln: aus der Geschichte vom Juden und aus der Geschichte von den drei Kästchen.

Ein Jude hat einem Christen Geld gegen Pfandschein geliehen. Dieser Pfandschein giebt ihm, wenn das Geld nicht zur bestimmten Frist zurückgezahlt ist, das Recht, dem Schuldner ein Pfund Fleisch aus dem Leibe zu schneiden. Die Frist ist verstrichen, der Schuldner war zahlungsunfähig, der Jude besteht mit grausamer Hartnäckigkeit darauf, das Pfund Fleisch zu erhalten. Kein irdisches Recht scheint den unglücklichen Schuldner retten zu können. Da fällt der Richterspruch:

ein Pfund Fleisch wohl darf sich der Jude nehmen, aber keine Spur mehr oder weniger und keinen Tropfen Blut; davon steht nichts im Schein. Thut er's, so ist sein Hab' und Gut verfallen. Die Weisheit des Richters hat den Schuldner gerettet, der blutgierige Jude ist geprellt.

Die Geschichte von den drei Kästchen ist in Kürze folgende. Eine reiche, vielumworbene Erbin ist durch den letzten Willen ihres Vaters zu einem eigenthümlichen Glücksspiel gezwungen. Sie besitzt drei Kästchen, eines von Gold, eines von Silber, eines von Blei. In einem der Kästchen ist ihr Bildniss, und nur demjenigen ihrer Freier darf sie die Hand reichen, der das richtige Kästchen erwählt. Die ihr gleichgiltigen Werber wählen die falschen Kästchen, der von ihr Geliebte greift nach dem bleiernen, findet darin das Portrait und wird der Gatte der Schönen.

Diese beiden Fabeln übernimmt der Lustspiel-dichter in roher Form aus dem Lateinischen und Italienischen, aus den „Gesta Romanorum“ und aus dem „Pecorone“ des Giovanni Fiorentino. Im Wesentlichen legt er seinem Lustspiele die Fabel des Fiorentino zu Grunde, gestaltet sie aber weit feiner aus. An Stelle des ungeschickten Liebesprobestückes aber fügt er das in den „Gesta Romanorum“ (in anderer Form auch bei Boccaccio)

vorkommende von den drei Kästchen ein, welche Kästchenfabel er wiederum durch seine Kunst veredelt und ausschmückt.

Die Abrundung, die Behandlung, die Charakterzeichnung sind ganz sein eigen. Die Figuren der Begleiter des Freundespaares und der Kammerzofe hat er überhaupt erst eigentlich gestaltet, die Figuren der Judentochter, des Geschäftsfreundes und des Dieners des Juden, die Figuren des Dogen, der beiden anderen Freier und des alten Gobbo durchweg aus seinem Geiste hinzuerfunden. Vor allen aber ist ein Punkt, der für unsere jetzige Untersuchung der wesentlichste ist: Die Eigennamen sind sämtlich freie Erfindung des englischen Dichters. Denn in der alten Fassung hat der Jude überhaupt keinen Eigennamen, und die Christen heißen Gianetto, Ansaldo etc. Nur der Name des Wohnorts der reichen Erbin „Belmonte“ wird ebenso wie der Name „Venedig“ ins Englische hinübergenommen. Im übrigen, ich wiederhole es nochmals, sind sämtliche Lustspieleigennamen freie, und, wie wir bald sehen werden, wohlbedachte Erfindung des Dichters.

So nennt denn der Lustspiieldichter den Juden Shylock, die Erbin Portia, und als ihre drei Freier lässt er auftreten den Prinzen von Morocco, den Prinzen von Arragon und Bassanio, einen jungen

Venezianer. Die Figur aber, die beide Fabeln mit einander verbindet, ist die Titelfigur des Lustspiels: Antonio, der Kaufmann; der Gegenstand, der sie verbindet: das leidige Geld. Antonio ist der Gläubiger seines Freundes Bassanio und zugleich der Schuldner des Juden Shylock. Antonio leiht seinem Freunde Bassanio Geld, damit er standesgemäss um Portia werben kann; dieses Geld aber, das Antonio augenblicklich nicht flüssig hat, borgt er sich gegen Pfandschein vom Juden. So sind Antonio und das Geld, das von Shylock über Antonio zu Bassanio hinüberwandert, die Brücke zwischen den ursprünglich getrennten Fabeln vom Juden und den drei Kästchen. — Eine zweite Verbindung der Fabeln aber ist die durch Portia's kühnes Eingreifen in den Rechtshandel. Durch den Freund Bassanio kommt der Kaufmann Antonio dem wucherischen Juden gegenüber in seine schlimme Lage, durch die Gattin des Freundes, durch Portia, wird er gerettet; denn Portia ist es, die als junger Rechtsgelehrter verkleidet vor den venezianischen Gerichtshof tritt, durch ihren weisen Spruch Antonio befreit und die Rachsucht des Juden niederschlägt.

So ist für doppelte äussere Verkettung der beiden Fabeln wohl gesorgt; aber auch ein gewisser geistiger Gegensatz ist es, den der Dichter

scharf hervorhebt, und der die beiden Fabeln mit einander verbindet. Die eine Geschichte nämlich führt uns die sichere kaltherzige Berechnung vor Augen, die andere das unsichere heissblütige Glücksspiel. (Das Wort „hazard“ acht Mal in Verbindung mit den Kästchen und den Werbern.) Die Christen des Lustspiels werden alle mehr oder weniger als Glücksritter, als unvorsichtige, leichtlebige Seelen geschildert, die Juden dagegen als vorsichtige, nur auf ihren Vorthail versessene Gesellen.

Wie der Dichter über eine solche Verschmelzung zweier Fabeln, über das Herübernehmen einer Fabel in die andere und über poetische Freiheit überhaupt denkt, darüber lesen wir in seiner „Weisheit der Alten“, einem Buche, das er unter seinem wirklichen Namen Francis Bacon herausgab, folgendes. Francis Bacon's „De Sapientia Veterum“ in der Mitte des Vorworts: „Und es möge niemanden stören, wenn bisweilen zwischen die sagenhaften Erzählungen etwas wirkliche Geschichte eingemischt ist, oder wenn manches der Ausschmückung wegen hinzugefügt wird, oder die Zeiten durch einander geworfen werden, oder wenn aus einer Fabel etwas in eine andere hinübergetragen (aut si ex una fabula quippiam transferatur in aliam) und eine neue Allegorie ein-

gefügt wird.“ — Es ist hier nicht der Ort, näher auf die Vergleiche zwischen Bacon's philosophischen Schriften und seinen dichterischen einzugehen, zwischen den Werken seiner Vernunft (ratio), die er als „Bacon“, und den Werken seiner Phantasie (imaginatio) die er als „Shakespeare“ herausgab. Nur einiges wenige sei erwähnt. — Das Recht, das im „Kaufmann von Venedig“ gehandhabt wird, ist weder venezianisches noch englisches, sondern es ist das ideale Universalrecht, das Recht einer höheren Gerechtigkeit, das Recht der schöneren Zukunft, wie es Bacon im VIII. Buche, Kapitel 3, seiner Encyklopädie „De Augmentis Scientiarum“ (Ueber die Vermehrungen der Wissenschaften) mit Hindeutungen auf den „Kaufmann von Venedig“ geschildert hat. (Siehe mein „Shakespeare-Geheimniss“ Seite 208 und 209.) Im Uebrigen wolle der Leser vergleichend Bacon's Essays „Ueber den Wucher“, „Ueber Jugend und Alter“ und „Ueber Rache“ nachlesen. (Siehe auch „Shakespeare-Geheimniss“ Seite 207 u. 208.) Ferner die Anekdoten Nr. 44, 69, 70 und 164 der Bacon'schen Anekdotensammlung. (Siehe auch „Anekdotenschatz Bacon-Shakespeare's“ Seite 66—69 u. Seite 62.) Und endlich das, was sich Auffälliges über die Gleichheit der persönlichen Erlebnisse Francis und Anthony Bacon's mit der Handlung

im „Kaufmann von Venedig“ sagen lässt. (Siehe „Shakespeare-Geheimniss“ Seite 301 und 302.)

Aber nicht das ist es, was uns gegenwärtig beschäftigen soll, sondern die Personen des Lustspiels sind es und ihre charakteristische Namensdeutung, theils aus dem Lustspiele selbst geschöpft, theils gewonnen durch kurze Seitenblicke auf die Prosabemerkungen in Bacon's wissenschaftlichen und belletristischen Werken.

Verschaffen wir uns zunächst einen Gesamtüberblick über die Personen.

Shylock, Portia, ihre drei Freier und Antonio, den Kaufmann, kennen wir bereits. Neben dem Juden sehen wir seinen Glaubensgenossen Tuball, seine Tochter Jeßica, seinen christlichen Diener Launcelot Gobbo und dessen alten Vater. Neben Portia erblicken wir ihre muntere Kammerzofe Nerissa und zwei Diener, Balthasar und Stephano. Neben Bassanio und Antonio deren Freunde und Gesellschafter Salarino, Salanio, Gratiano, Lorenzo und Bassanio's Diener Leonardo. Kleinere Rollen spielen der Doge und sein Gerichtshof, ein Gefängniswärter und mehrere Diener und Begleiter.

Die Beziehungen zwischen Juden und Christen, bez. zwischen den zwei Fabeln, werden noch dadurch verstärkt, dass der Christ Lorenzo die

schöne Judentochter Jessica entführt und heirathet, und dass Launcelot Gobbo, der Diener, dem Juden davonläuft und sich von Bassanio miethen lässt. Ferner findet das Verhältniss Bassanio's zu Portia ein Seitenstück in der Liebe Gratiano's zu Nerissa. Freit der eine die Herrin, so freit der andere die Kammerzofe, und aller vier Schicksal ist von der Kästchenwahl abhängig. Eine unsichtbare Rolle spielt der gelehrte Dr. Bellario, ein verwandter Jurist der Portia, der ihr aus Padua seinen weisen Rath und Juristenkleider geschickt hat. Portia selbst tritt mit diesem Rathe ausgerüstet unter dem Namen eines Dr. Balthasar auf.

Schreiten wir jetzt zu unserer eigentlichen Aufgabe, zur Deutung der Namen. — Da muss es uns denn zunächst auffallen, dass der Name des Shylock (ältere Form: Shylocke) und der Vorname seines Dieners Launcelot (Launcelet) so gar nicht italienisch, sondern so durchaus englisch klingen und aussehen; dass der Name Antonio in der massgebenden Folioausgabe von 1623 durchgängig mit th gedruckt steht: „Anthonio“, also gewissermassen eine Italianisirung des englischen Wortes Anthony vorstellt; endlich, dass die Weibernamen Portia, Nerissa und Jessica ganz auf freier Erfindung zu beruhen scheinen. — Und nun zu den einzelnen Personen.

SHYLOCK.

Das Wort Shylock besteht aus zwei Silben, von denen jede einzelne wiederum ein Wort ist: „shy“ und „lock“.

„Shy“ bedeutet: scheu, vorsichtig, behutsam, gravitätisch, ernst, sich in gewisser Entfernung haltend, reservirt, kaltsinnig, kalt, ängstlich, misstrauisch, argwöhnisch.

Nun kommt dieses Wort „shy“ zwar im ganzen Lustspiele „Der Kaufmann von Venedig“ nicht zur Anwendung, das Verhalten und der Charakter des Juden aber ist „shy“ in allen seinen Schattierungen und Einzelbedeutungen.

Vorsichtig und behutsam, mit gravitäischem Ernste wiederholt er in seiner ersten Begegnung mit Bassanio (I, 3) die Höhe der zu leihenden Summe, die Frist und den Namen des Bürgen: „Dreitausend Dukaten.“ „Auf drei Monate.“ „Anthonio Bürge.“ Scheu, sich in gewisser Entfernung haltend, reservirt lehnt er die Einladung zum Mittagessen mit den Christen ab. Kaltsinnig macht er die Vorschläge zur Abfassung der Bürgschaft, womit er dem Kaufmann Anthonio nach dem Leben trachtet.

Bei seinem zweiten Auftreten (II, 5) sehen wir Shylock, im Begriffe auszugehen, sich von seiner

Tochter Jessica verabschieden. Ein Traum hat ihn ängstlich und argwöhnisch gemacht, ihn mit Misstrauen und doppelter Vorsicht erfüllt. Er überreicht dem Mädchen die Schlüssel mit der drei, vier Mal wiederholten Vorsichtsmahnung, gut auf das Haus zu achten.

Akt III, 1 wünscht er kalten Herzens seine entführte Tochter Jessica todt zu seinen Füßen, wenn sie nur die gestohlenen Juwelen in den Ohren hat.

Akt III, 3 hat er seinen Gegner kalten Sinnes verhaften lassen und mahnt mit ängstlicher Vorsicht wiederholt den Gefängniswärter, auf sein Opfer zu achten.

Akt IV, 1 endlich sehen wir Shylock in seiner ganzen kaltsinnigen Verstocktheit. Herzlos besteht er, trotz der glänzenden Rede des Dr. Balthazar (Portia's) über die Gnade und Milde, auf der ganzen Grausamkeit seines Vertrags: „Ich stehe hier auf meinem Schein“, und blutgierigen kalten Blicks sehen wir ihn das Messer wetzen, womit er seinem Gegner das Pfund Fleisch aus dem Leibe schneiden will. — Ich denke, das ist allseitig genug des „shy“.

Wenden wir uns zur zweiten Silbe des Namens Shylock.

Das Wort „lock“ bedeutet: verschliessen, versperren, Schloss, Locke.

Es tritt in der obenerwähnten Scene II, 5, da, wo Shylock die Tochter zur Vorsicht mahnt, dem Sinne wie dem Klange nach auf das Deutlichste hervor. „Verschliess’ meine Thüren“ (Lock up my doors), „Stopf’ meines Hauses Ohren, meine Fenster, mein’ ich,“ „Schliess’ hinter dir die Thüren.“

Aber nicht nur das Wort „lock“, sondern auch das ihm klangverwandte „look“ scheint in dem Namen Shylock anklingen zu sollen.

„Look“ bedeutet: sehen, aussehen, blicken, schauen, Aussehen, Blick, Miene, Gestalt; „look to“ achten auf.

Da haben wir denn gleich in der ebenerwähnten Scene: „Jessica, mein Mädchen, schau’ auf mein Haus“ (look to my house). Ja, dieses Wort „look“ ist geradezu ein Lieblingswort im Munde Shylocks. Als er Anthonio das erste Mal begegnet, murmelt er beiseite: „Wie ähnlich einem schmeichlerischen Zöllner er aussieht!“ (How like a fawning publican he looks!) (I, 3). Und der als Richter verkleideten Portia und ihrer Klugheit macht er das Kompliment (IV, 1): „Wie viel, viel älter bist du als du aussiehst“ (than thy looks). Akt III, 1 ruft der Jude drei Mal kurz nach einander: „Lasst ihn auf seinen Schein achten!“ „Er sehe sich vor mit seinem Schein!“ (Let him look to his bond!) Und

die Scene mit dem Gefangenen und seinem Wärter beginnt mit den Worten: „Gefangenwärter, acht' auf ihn!“ (Goaler, look to him!), die gleichfalls wiederholt werden.

So sehen wir, dass die Worte und Begriffe „lock“ und „look“ in allen Akten des Lustspiels auf das Engste mit der Person und dem Charakter des Juden verknüpft sind, dass das Wort „shy“ zwar nicht selbst vorkommt, wohl aber in allen seinen Bedeutungen und Schattirungen in intinem Zusammenhange mit der Figur des Shylock steht.

Wollten wir das Endergebniss kurz zusammenfassen, so könnten wir sagen: Shylock ist seinem Charakter und der Wortbedeutung nach der vorsichtige, reservirte, sich ängstlich, misstrauisch und argwöhnisch verschliessende, der scheublickende, kaltsinnige, herzlose Jude.

Bereits an anderer Stelle (Shakespeare - Geheimniss 207, 208) haben wir die Vergleichspunkte zwischen dem Lustspiele und Bacon's Essay „Vom Wucher“ erörtert. Hier genüge es, auf zweierlei kurz hinzuweisen. Sobald Bacon seinen Aufsatz „Vom Wucher“ beginnt, gedenkt er lebhaft des Juden. Gleich in den ersten Sätzen lesen wir: „Dass der Wucherer der grösste Sabbathschänder (sabbath-breaker) ist, weil sein Pflug jeden Feiertag

geht“, und „Dass Wucherer orangefarbene Mützen tragen sollten, weil sie jüdeln“ (judaize). Aber damit nicht genug. Bacon spricht im selben Essay auch vom Leihen auf Pfandschein; und kaum, dass er es thut, entschlüpft auch schon das Wort „look“ seiner Feder. „Entweder“, so sagt er, „wird man Pfänder nicht ohne Nutzen nehmen; oder, wenn sie es thun, werden sie ängstlich genau auf die Verwirkung sehen“ (they will look precisely for the forfeiture). Auch Shylock sieht „ängstlich genau“ auf die Verwirkung, die Strafe (forfeiture); und die Worte des Essays „look precisely“, auf Wucherer angewendet, die auf Pfandschein leihen, sind geradezu gleichbedeutend mit „Shylock“.

TUBALL,

der Geschäftsfreund Shylocks.

Zunächst müssen wir nicht „Tubal“ schreiben, wie die modernen Ausgaben, sondern „Tuball“, mit ll, wie es die Folioausgabe von 1623 thut. Dann dürfen wir uns nicht beikommen lassen, Túbal (˘ ˘) zu betonen, sondern, dem Vorkommen im Sheakespeare-Verse entsprechend, „Tubáll“ (˘ ˘).

Tuball a wealthy Hebrew of my tribe

˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘ —

Tuball, ein reicher Jude meines Stamms.

Diese Kenntniss der richtigen Betonung und Schreibweise des Namens wird uns seine Deutung wesentlich erleichtern. Kurz nachdem er in eben-erwähntem Verse genannt worden ist, hören wir (I, 3) aus Shylocks Munde die Erzählung von der Schlaueit Jakobs gegenüber seinem Schwiegervater Laban, die Erzählung von den Böcken, den Schafen und der listigen Erzeugung von gesprenkelten Lämmern, womit Shylock das Nehmen von Zinsen parabolisirt und vertheidigt. Anthonio, der Kaufmann, zieht darauf den Vergleich: „So ist eu'r Gold und Silber Schaf' und Böcke“, und Bacon thut genau dasselbe, wenn er im Essay „Vom Wucher“ auf das Nehmen von Zinsen den Vergleich macht: „Geld durch Geld zeugen.“

Kurzum Tuball ist ein solcher Mann, der „Geld durch Geld zeugt“, der, einem Schafbock gleich, „tups all“ (alles belegt, alles bespringt), um Geld daraus zu machen. — Vergleiche hiermit die Worte Jago's zu Brabanzio, Othello I, 1: „an old black ram is tupping your white ewe“ (ein alter schwarzer Bock bespringt dein weisses Schaf). „Tup“ bezeichnet ausserdem direkt den Widder.

LAUNCELOT GOBBO,

der Diener Shylocks.

Auch die Deutung dieses Namens wird uns durch Einblick in die Folioausgabe von 1623 erleichtert. Da sehen wir, dass der Name dieses dummpfiffigen Burschen gleich sechs Mal nach einander nicht Gobbo sondern „Iobbe“ gedruckt steht. Iobbe aber ist offenbar gleich „Iob“ (Hiob). Dieser Launcelot überlegt (II, 2), ob er bei seinem Herrn bleiben oder ihm davonlaufen soll. Es ist eine tolle Moralphilosophie, die er entwickelt, aber wiederholt hören wir dabei aus seiner Rede die Worte „Geschick, Schicksal, Glück“ (fortune, Fates, Destinies). So ergibt sich denn als gedanklicher Inhalt des Namens Launcelot Gobbo: ein Hiob, der im Hause des Juden geduldet hat, jetzt aber sein Geschick (lot) durchsticht, durchbohrt, durchbricht (launce). Er läuft seinem Herrn davon und geht zum Christen Bassanio.

DIE DREI WERBER DER PORTIA:

MOROCCO, ARRAGON UND BASSANIO.

Der Prinz von Morocco wählt das goldene Kästchen und findet darin einen Todtenschädel, der Prinz von Arragon wählt das silberne und

findet einen Hanswurst, Bassanio wählt das bleierne und findet das Bild der Geliebten.

Die Namen der drei Freier stehen mit diesem Vorgang in deutlicher Verbindung.

Morocco ist eine Buchstabenumstellung der Worte „mocc“ = „mock“ (spotten) und „oro“ = „ore, or“ (Gold). — Das Wort „mock“ kommt im ganzen Lustspiele nur einmal vor und dies eine Mal aus dem Munde des Mohrenprinzen Morocco: „Des Löwen spott' ich, wenn er brüllt nach Beute“ (Yea, mock the lion when he roars for prey). Der Vers aber, den er bei dem Todtenschädel des goldenen Kästchens findet, beginnt mit den Spottworten: „Nicht alles, was glänzt, ist Gold“ (All that glisters is not gold). Das Gold hat seiner gespottet: Morocco = mock oro = Spottgold.

Wie der Name des ersten Wählers auf Gold, so deutet der des zweiten, dem Metall des Kästchens entsprechend, auf Silber. Arragon und „Argent, Argentum“ (Silber) sind so klangverwandt, als nur irgend ein fürstlicher Eigenname mit dem in charakteristischer Verbindung stehenden Metalle sein kann.

Und auch der dritte Name ist mit Bezug auf das gewählte Metall erfunden. Vom Worte „Blei“ (englisch „lead“, lateinisch „plumbum“) direkt lässt sich das Wort zwar nicht ableiten. Zwei Mal aber

wird dieses Metall im Laufe des Lustspiels ein „gemeines, niedriges“ (base) genannt, auch ist Bassanio selbst, der Mann ohne Titel, der mit geliehenem Gelde auftritt, gegenüber den beiden „prinzlichen“ Bewerbern nur ein „gemeiner“ (base) Mann. Und so dürfen wir wohl mit gutem Rechte annehmen, dass, wie die Eigennamen Morocco und Arragon mit Gold und Silber, so der Name des glücklichen Bassanio (abgekürzt: Bass. und Bas.) mit dem den Begriff Blei charakterisierenden Worte „base“ in Gedankenverbindung steht.

DIE
FREUNDE ANTHONIO'S UND BASSANIO'S:
SALARINO, SALANIO, LORENZO
UND GRATIANO.

Die Namen der Kaufleute Salarino und Salanio (neuere Ausgaben schreiben ohne Berechtigung: Solanio) gemahnen uns lebhaft an die kaufmännischen Worte „sale“ (verkaufen) und „salary“ (Salair, Besoldung, Gehalt). — Der Name des Christen Lorenzo hat deutlichen Anklang an die Worte „low rent“ (niedriger Zinsfuss), im Gegensatze zum Wucherzinsfusse des Juden Shylock, dessen Tochter er mitsammt Geld und Juwelen entführt. — Der Name Gratiano endlich findet seine Erklärung in Bacon's Essay „Von Jugend und Alter“. Gegen

Schluss dieses Aufsatzes spricht der Verfasser von frühreifen jungen Männern, die eine fließende üppige Redeweise haben, was von besserer „Anmuth“ (grace) in der Jugend sei als im Alter. Der Gratiano des Lustspiels entspricht diesen Worten Bacon's. Gratiano ist ein junger Mann von ganz aussergewöhnlichem Zungenschlage. Er schwätzt unaufhörlich:

„Leih' mir zwei Jahre länger noch Gesellschaft,
So kennst du deiner Zunge Laut nicht mehr,“

so ruft er dem stilleren Lorenzo zu (I, 1). Kurz, dieser übermüthige, aber lebenswürdige Gratiano ist im Bacon'schen Sinne ein solch „junger Mann mit fließender und üppiger Redeweise“, dessen Namen und Charakter wir, ganz wie oben bei Bacon, mit „grace“ (gratia, Grazie, Anmuth) in Verbindung stehen sehen.

DOCTOR BALTHASAR (PORTIA).

„Balthasar“ ist der Name des Dieners, den die schöne Portia ruft (III, 4), als sie das kühne Spiel beginnen will, als Richter in Venedig aufzutreten. „Balthasar“ soll ihr Kleider und den Rath des gelehrten Juristen Dr. Bellario verschaffen. „Doctor Balthasar“, unter diesem Namen tritt Portia vor den Gerichtshof des Dogen.

Nun, das Wort „hasar, hasard, hazar, hazard“ (Zufall, Glücksspiel, Wagen), tritt stets in enger Verbindung mit Portia auf. Die Kästchenangelegenheit wird eine „Lotterie“, an anderer Stelle direkt ein „hazard“ genannt. Das bleierne Kästchen trägt die Aufschrift:

„Wer mich erwählt, der gibt und wagt sein Alles.“
(Who chooseth me must give and hazard all
he hath.)

Wiederholt hören wir „hazard“ aus dem Munde der Prinzen Morocco u. s. f. Der Zufall (hazard) war der Portia bei der Kästchenwahl günstig, was Wunder, wenn sie auch für ihr Richteramt das Glück anruft. Kurz, wir gehen nicht fehl, wenn wir den Namen Balthasar (die Folioausgabe direkt einmal Balthazar) mit „bold hazard“ (kühnes Wagen, keckes Glücksspiel) übersetzen. Auch das Wort „bold“ (kühn, keck) kommt zwei Mal in Verbindung mit Portia vor.

Den Namen Portia glauben wir mit Bezug auf das Wort „Portrait“ (Bildniss) gewählt.

DOCTOR BELLARIO.

Der Rechtsgelehrte Dr. Bellario in Padua ist es, in dessen Namen Portia als Dr. Balthasar auftritt und dessen Empfehlungsbrief sie dem Dogen

überreichen lässt. Nun entspricht aber der Rath des Dr. Bellario und das Verhalten des jungen Dr. Balthasar (Portia's) im vierten Akte ganz dem, was der grosse Franzose François Rabelais im dritten Buche seines „Pantagruel“ erzählt, und was ihm Francis Bacon in seiner 44. Anekdote nach-erzählt. Nämlich: ein älterer Rechtsgelehrter giebt dem jüngeren den Rath, bei Streitigkeiten zu warten, bis die Parteien auf's Aeusserste aneinandergerathen sind, und dann erst als Vermittler zwischen sie zu treten. Der jüngere Rechtsgelehrte befolgte den Rathschlag und hatte viele glückliche Erfolge. Aber nicht nur an genannter Stelle, sondern auch noch an zwei anderen Stellen seiner Werke erwähnt Bacon den Namen Rabelais, während wir seinen Gedanken in Bacon's Schriften noch öfter begegnen. Denn Rabelais ist für Bacon-Shakespeare in seinem Denken und Dichten, in seiner Weisheit zu parabolisiren und zu verhüllen, Kühnes unverfänglich zu sagen, mit Worten und Buchstaben in geistvoller Weise zu spielen, allezeit ein Meister und Muster gewesen.

Kurz, wir erachten den Namen Doctor Bellario in der Hauptsache für eine Buchstabenumstellung des Doctor Rabelais oder Rabelesius, dessen Weisheit der alte Bellario und sein Schüler Balthasar im „Kaufmann von Venedig“ widerspiegeln.

BALTHASAR UND LEONARDO,

die Diener der Liebenden.

Auch die Namen der Diener des Liebespaares stehen in Beziehung zu dem Wagemuth, der sowohl Portia (Dr. Balthasar) wie Bassanio und fast alle Christen des Stückes erfüllt.

Denn bedeutet der eine „bold hazard“ (kühnes keckes Wagen), so heisst der Name Leonardo (Leonhard) nichts anderes als: der Löwenmuthige, der Löwenkühne, der Wagemuthige.

JESSICA? NERISSA?

Mit der Untersuchung dieser beiden Eigennamen sind wir noch nicht zum Endergebniss gekommen. Wir möchten bei Jessica an „Jewess“?! (Jüdin) denken, oder an „Justice“?! (Gerechtigkeit); bei Nerissa an „Ripeness“?! (Reife, Frühreife).

ANTHONIO.

Dass dieser italienisch - ausklingende Name in der Folioausgabe das englische th enthält, wurde schon oben bemerkt. — Anthony hiess Francis Bacon's einziger und heissgeliebter Bruder. Anthony hat Francis wiederholt aus Geldverlegenheiten geholfen, und ihm scheint der Dichter im Lustspiele ein Denkmal der Freundes- und Verwandtenliebe

gesetzt zu haben. Vergleiche auch Bacon's Pfandscheinschuld beim Goldschmied Sympson (Shakespeare-Geheimniss Seite 301 und 302).

— — — — —

Somit haben wir die Namendeutung beendet.

Und wahrlich, nicht um blosse Aeusserlichkeiten, um todte Wort-, Silben- und Buchstaben-spiele handelt es sich dabei, sondern die Namen sind so geschickt gewählt, dass sie, ohne doch gleich plump jedem ersten blöden Blicke zu zeigen, was sie sind, dem verständnissvoll forschenden Auge und Ohr die Charakterisirung der Personen kund thun und oft Dingen und Gedanken zur völligen Klarheit verhelfen, die uns vorher nur nebelhaft erschienen oder in der unendlichen Menge anderer Schönheiten und Wahrheiten der Dichtung untergetaucht waren. *hervor!*

Wenn hier und da die Regie das Stück nicht als Lustspiel, sondern als ernstes Drama auffassen möchte, so wissen wir, was wir davon zu halten haben. Der Verfasser selbst hat es in seiner 1623er Folioausgabe der Dramen mitten unter die „Comedies“ gestellt. Wenn mancher übergeistreiche Schauspieler den Shylock als Märtyrer spielt, so wissen wir, dass er damit den Ideen des Dichters widerspricht. Wenn eine überkluge Schauspielerin die Portia im vierten Akte sich

possenhaft geberden lässt, so wissen wir, dass sie an der Dichtung sündigt.

Ulrici und Röscher suchten den Grundgedanken des Lustspiels in dem Satze: „Summum jus summa injuria“ (Höchstes Recht ist zugleich höchstes Unrecht). Sie berührten damit nur den einen Theil des Ganzen, den rechtlichen. Wohl aber leitet sie das richtige Gefühl, dass der Dichter nach einem höheren Rechte gesucht hat, als das geschriebene ist, Bacon's Zukunfts-Universalrecht.

Gervinus dagegen, wenn er sagt, die Absicht des Lustspiels sei, „das Verhältniss des Menschen zum Besitz zu schildern“, trifft, ohne die Identität Bacon's und Shakespeare's zu kennen, den Nagel auf den Kopf.

Durchaus unzweifelhaft und klar wird uns dies alles aber erst an der Hand der Erklärungen Bacon's selbst und an der Hand der charakteristischen Namendeutung, die wir in diesem Aufsatze versucht haben.

IST DAS BACON-SONETT SHAKESPEARISCH ODER NICHT?

Am 17. November 1595 wurde der Geburtstag der Königin Elisabeth in Essex Palaste York-House gefeiert. Graf Essex hatte sich zu diesem Zwecke von seinem Freunde Francis Bacon ein Festspiel dichten lassen, das uns zum Theil noch erhalten ist (Band VIII, 374—386 der Spedding'schen Bacon-Ausgabe). Eine Episode dieses Festspiels (sie kam vermuthlich bei der Aufführung in Wegfall) ist folgende: Ein blindgeborener junger Westindier-Prinz wird eingeführt. Ihm ist die Weissagung geworden, dass er in der Nähe der Königin Elisabeth sein Augenlicht erhalten wird. Das Sonett, das Bacon zu diesem Zweck gedichtet hat, ist noch vorhanden (Band VIII, 388 u. 389) —:

Seated between the Old World and the New,
A land there is no other land may touch,
Where reigns a Queen in peace and honour true;
Stories and fables do describe no such.

Never did Atlas such a burden bear,
As she, in holding up the world opprest;
Supplying with her virtue every where
Weakness of friends, errors of servants best.
No nation breeds a warmer blood for war,
And yet she calms them by her majesty:
No age hath ever wits refined so far,
And yet she calms them by her policy:

To her thy son must make his sacrifice
If he will have the morning of his eyes.

Zwischen der Alten Welt liegt und der Neuen
Ein Land, berührt von keinem andern Land,
Wo eine Kön'gin herrscht in Fried' und Treuen,
Wie Fabel nie, noch Märchen sie erfand.
Nie hat ein Atlas solche Last getragen
Als sie, die stützt die unterdrückte Welt,
Die Kraft verleiht, wo schwache Freunde zagen,
Die ihrer Diener Gleichmuth aufrecht hält.
Kein Volk erzeugt ein wärmer Blut für Kriege,
Ihr Blick besänftigt der Gelüste Roheit;
Kein Alter rühmt sich solcher Geistessiege,
Den Geist besänftigt sie durch ihre Hoheit;
Ihr muss dein Sohn sich nahn mit Opfergaben,
Will er den Morgen seiner Augen haben.

Bereits in meinem „Shakespeare-Geheimniss“
Seite 266 behauptete ich, dass dieses Bacon-Sonett

durchaus Shakespearisch sei. Dieser Behauptung widersprechend, ging ein Gegner der Bacon-Shakespeare-Theorie soweit, zu behaupten, das Sonett wäre so wenig Shakespearisch, dass schon diese 14 Zeilen Bacon'scher Poesie ihm genügten, um mit Sicherheit zu sagen, Bacon und Shakespeare könnten nicht ein und dieselbe Person gewesen sein.

Nun könnte man sagen, der Vergleich von Dichtungen sei Gefühlssache. Gut; aber es ist das nicht allein. Das Sonett hat Gedanken, das Sonett besteht aus Sätzen, die eine gewisse Fügung haben; wir können es ferner auf seinen Wortinhalt, auf seine Reimverhältnisse, seinen Versfall und anderes mehr prüfen. Kurz, wir wollen das Sonett zur Klärung der beiden sich widersprechenden Ansichten mit den uns zu Gebote stehenden Hilfsmitteln untersuchen. In erster Linie werden wir die 154 Sonette in Betracht ziehen, die unter dem Namen William Shakespeare erschienen sind, in zweiter Linie die lyrisch-epischen Dichtungen „Venus und Adonis“ und „Lucretia“, in dritter die Dramen.

I. DIE FORM DES SONETTS.

Bacon's Sonett besteht aus 14 zehnsilbigen Verszeilen. Die Gruppierung dieser 14 ist: 4 Zeilen,

4 Zeilen, 4 Zeilen, 2 Zeilen. Die drei Vierzeiler haben gekreuzte Reime, der Abschluss ist ein Reim-paar. Schematisch: abab cdcd efef gg.

Genau diese Form haben sämtliche 154 Shakespeare-Sonette, während sie anderwärts weit seltener vorkommt, z. B. in Ben Jonson's Sonetten nur ein einziges Mal angewandt ist.

2. DIE REIME.

Die Reime des Bacon-Sonetts sind: (1) new-true, (2) touch-such, (3) hear-where, (4) opprest-best, (5) war-far, (6) majesty-policy, (7) sacrifice-eyes.

1. Das Wort „new“ findet sich in den Shakespeare-Sonetten wiederholt im Reime. Zweimal (Son. 68 u. Son. 93) begegnen wir sogar dem Reime „new-true“.

2. Der Reim „touch-such“ findet sich nicht bei Shakespeare, wohl aber der gleichwerthige „touch-much“ (Venus und Adonis, Vers 440 und 442).

3. Der Reim „bear-where“ findet sich nicht bei Shakespeare, wohl aber der Reim „bear-were“ (13. Son.) und der Reim „clear-where“ (84. Son.).

4. Der Reim „opprest-best“ findet sich nicht bei Shakespeare, wohl aber die gleichwerthigen

„breast-express'd“ (23. Son.) und „oppress'd-rest“ (28. Son.).

5. Der Reim „war-far“ findet sich in „Lucretia“ (Vers 820, 821) als „afar-war“, und im 46. Sonett der gleichwerthige „war-bar“.

6. Der Reim „majesty-policy“ findet sich nicht bei Shakespeare, wohl aber der gleichwerthige „majesty-satisfy“ (Lucretia 93, 96).

7. Der Reim „sacrifice-eyes“ findet sich nicht bei Shakespeare, wohl aber „sacrifice-entreprise“ (Troilus und Cressida I, 2) und der Reim „prophecies-eyes“ (106. Son.); wie denn das Wort „eyes“ auch sonst noch wiederholt im Reime der Shakespeare-Sonette vorkommt und im 153. Sonette ganz wie hier das Schlusswort bildet.

— — — — —

Nachdem wir so erwiesen haben, dass der Bau des Bacon-Sonetts ganz der eines Shakespeare-Sonetts ist, dass alle Reimworte Bacon's auch im Shakespeare vorkommen, und dass sich die Reime selbst zum Theil genau so, zum Theil in ganz gleichwerthigen Beispielen bei Shakespeare vorfinden, gelangen wir zum weitaus wichtigsten Theile des Vergleichs, zur Wort-, Stil- und — was das Allerwesentlichste — zur Gedankenvergleichung.

3. WORT-, STIL- UND GEDANKEN-UEBEREINSTIMMUNG.

Das Anfangswort „Seated“ (gelegen) finden wir in „Lucretia“ (Vers 1134): „seated from the way“ (vom Wege abgelegen). Die Worte „between, betwixt“ (zwischen) kehren wiederholt bei Shakespeare wieder; das 47. Sonett beginnt sogar, ganz wie Bacon's mit dem Begriffe „zwischen“: „Betwixt mine eye and head —“ (Zwischen meinem Aug' und Kopfe —). Auch finden wir bei Shakespeare einige Male Verszeilen, die, wie das Bacon-Sonett mit „Seated“, gleichfalls mit einem Particip der Vergangenheit beginnen: „Cheerèd“ (15. Son.), „Crookèd“ (60. Son.).

Der Gegensatz von „Old and New“ (alt und neu), der sich in der ersten Zeile ausspricht, wiederholt sich in den Shakespeare-Sonetten öfters, und zwar nicht weniger als drei Mal dergestalt, dass wie beim Bacon-Sonett das Wort „new“ am Ende der Zeile, also im Reime, steht —:

27. Son. (Thy shadow)
Makes black night beauteous and her
old face new
(Dein Schatten verschönt
Die Nacht und macht ihr altes Ant-
litz neu).

68. Son. Robbing no old to dress his beauty
new

(Nichts Altes raubend, zu kleiden seine
Schönheit neu).

76. Son. So all my best is dressing old words
new

(So ist mein Bestes zu kleiden alte
Worte neu).

Damit nicht genug. Das 27. Sonett, aus dem wir eben citirten, hat denselben Gedanken wie die ganze dramatische Situation und die beiden Schlusszeilen des Bacon-Sonetts. Der Dichter (hier unter dem Namen Shakespeare) schildert, wie er Abends ermüdet zu Bette eilt und nun seine Gedanken die Pilgerschaft zur Geliebten beginnen. Die geöffneten Augen sind blind in der Dunkelheit, aber ihr Schatten, den er im Geiste vor sich sieht, erleuchtet wie ein Juwel die Nacht. Ganz wie der Westindier-Prinz zur Königin wandert, pilgert der Gedanke des Dichters zur Geliebten, und in ihrer Nähe lernen seine erblindeten Augen sehen.

Die 2. Zeile „A land there is no other land may touch“ (da liegt ein Land, berührt von keinem andern Land) hat nichts Auffälliges an sich. Es ist die an kein anderes Festland grenzende Insel,

das auch von Shakespeare vielbesungene seeumgürtete England, gemeint.

Gleich der 3. Zeile „Where“ (wo) beginnen viele Verszeilen der Shakespeare-Sonette; und wie eng auch im Shakespeare-Drama die Begriffe „Queen“ (Königin Elisabeth), „peace“ (Frieden) und „honour“ (Ehre) verknüpft sind, darüber lese man die Prophezeiung am Schlusse „König Heinrichs des Achten“ nach, die einzigen Verse, wo der Dichter in seinen Dramen direkt auf die Königin Elisabeth zu reden kommt.

Das Anfangswort der 4. Zeile „Stories“ (Geschichten) ist ein beliebtes Shakespeare-Wort. Die Verbindung „no such“ (keine solche) finden wir in den Dramen wiederholt: „no such apologie“ (Richard III. III, 7) (keine solche Vertheidigung), „no such thing“ (Antonius und Kleopatra III, 3) (kein solch Ding), „no such daughter“ (Lear I, 1) (keine solche Tochter). Das Zeitwort „describe“ (beschreiben) aber wird in Shakespeare's Sonetten genau in derselben Gedankenverbindung angewendet.

53. Shakespeare-Sonett:

„Describe Adonis, and the counterfeit
Is poorly imitated after you.“

(Beschreib' Adonis, und das Bildniss ist
Armsel'ge Nachahmung allein nach dir.)

Bacon-Sonett 4. Zeile:

„Stories and fables do describe no such“ (Queen).
(Geschichten und Fabeln beschreiben keine solche
Königin.)

Beide Male mit demselben Zeitworte verknüpft
derselbe Gedanke: Keine Feder kann die Hohe
beschreiben (describe).

Der Anfang der 5. Zeile „Never did“ findet
sich wieder in „Venus und Adonis“, das Wort
„burden“ (Bürde) im 23. Sonett, das Wort „Atlas“
und der Gedanke, gleichfalls auf einen englischen
König angewendet, im 3. Theile Heinrichs VI.
V, 1, wo Warwick zu König Eduard spricht:

„Thou art no Atlas for so great a weight.“

(Du bist kein Atlas für solch gross Gewicht.)

Zeile 9, dem Kriegsmuth der Engländer ge-
widmet:

„No nation breeds a warmer blood for war“

(Kein Volk erzeugt ein wärmer Blut für Kriege)

spiegelt sich wieder in den Dramenversen:

König Johann II, 1:

„I bring you witnesses

Twice fifteen thousand hearts of Englands breed
To verify our title with their lives“.

(Ich bring' euch Zeugen
Aus Englands Brut an dreissigtausend Herzen,
Die mit dem Leben stehn für unser Recht),
und Heinrich V. III, 7:

„That island of England breeds very valiant creatures“.

(Diese Insel England erzeugt sehr tapfere Geschöpfe),
während die Worte „breed“ (zeugen, Brut) und
„blood“ (Blut) dicht beieinander stehen in

Troilus und Cressida III, 1:

„that breeds hot blood“

(das erzeugt heisses Blut)

und Julius Caesar I, 2:

„the breed of noble blood“

(die Brut, der Stamm von edlem Blut).

Den Gesamttinhalt der vier Zeilen aber:
„No nation breeds a warmer blood for war,
And yet she calms them by her majesty:
No age hath ever wits refined so far,
And yet she calms them by her policy:“

(Kein Volk erzeugt ein wärmer Blut für Kriege,
Ihr Blick besänftigt der Gelüste Roheit;
Kein Alter rühmt sich solcher Geistessiege,
Den Geist besänftigt sie durch ihre Hoheit)
sehen wir in gedrängter Form wieder in Lucrece
(Vers 939, 940):

„Time 's glory is to calm contending kings,
Time 's office is to fine the hate of foes“

(Der Ruhm der Zeit ist, streitende Könige zu besänftigen,
Die Pflicht der Zeit ist, den Hass der Feinde zu verfeinern);

während die Worte „fine“ und „wit“ sich im 23. Sonett neben einander finden:

„To hear with eyes belongs to love 's fine wit“.
(Mit Augen hören zählt zum feinen Witz der Liebe.)

Und jetzt zu den zwei sich reimenden Schlusszeilen. Einen ähnlichen Gedanken wie die beiden Schlusszeilen des Bacon-Sonetts führt uns das vorletzte Shakespeare-Sonett Nr. 153 vor. Kupidos Fackel ist erloschen, an den Augen der Geliebten entzündet er sie wieder. Zur Schlusswendung „the morning of his eyes“ (der Morgen seiner Augen) endlich bietet uns der Beginn des 33. Sonetts ein Gegenstück:

„Full many a glorious morning have I seen
Flatter the mountain-tops with sovereign eye.“
(So manchen stolzen Morgen hab' gesehen ich
Mit Herrscheraug' der Berge Spitzen grüssen.)

Hier haben wir „das Auge des Morgens“, dort „den Morgen der Augen.“

Zeigte uns aber schon oben, bei Betrachtung der ersten Zeile, das 27. Shakespeare-Sonett den Dichter, der in der Nähe der Geliebten sehend wird, so stimmt in fast noch höherem Grade das 43. Sonett mit dem Bacon-Sonett und der dramatischen Situation des Essex-Festspiels im Hauptgedanken überein. Hier, im 43. Sonett, strahlt der Schatten der Geliebten den „unsehenden Augen“ (unseeing eyes) des Dichters, und

„All days are nights to me, till thee I see“.
(Der Tag ist Nacht für mich, bis dich ich sehe.)

Im 27. Sonette das Hinpilgern der Gedanken zur Geliebten, die die Nacht erhellt, hier das Geständniss: nur in deiner Nähe kann ich sehen. Beides entsprechend dem Hauptgedanken des Bacon-Sonetts: Hinwandern zur Königin, um sehen zu lernen. — —

So haben wir denn der Reihe nach erörtert: Die Form des Bacon-Sonetts ist Shakespearisch, die Reime sind Shakespearisch, die Anfänge der Zeilen sind Shakespearisch, die Worte, die Wort- und Gedankenverbindungen sind Shakespearisch, die Gedanken der zwölf Einleitungszeilen (alt und neu, unberührtes Inselland, Königin in Frieden und Ehren, nicht zu beschreiben, Atlas und Bürde, heisses Kriegsblut der Engländer, Beruhigen des

Kriegsmuthes und der sich streitenden Witze durch die Königin und durch die Zeit, Verfeinerung des Witzes) wiederholen sich sämmtlich in den Shakespeare-Sonetten, in den Shakespeare-Epen und in den Shakespeare-Dramen, die Schlusswendung (Zeile 13 und 14) und die Situation des Festspiels (Sehenlernen bei der Geliebten, bei der Königin) wiederholt sich in zwei Shakespeare-Sonetten. — —

Wer möchte sich nach dem Ebengehörten noch bewogen fühlen, zu behaupten: der Mann, der das Bacon-Gedicht geschrieben, könne unmöglich die Shakespeare-Sonette und die Shakespeare-Dramen gedichtet haben? Mich dünkt es ungefähr dasselbe, als hörte ich einen sagen: „Ich habe die Bürgschaft gelesen und behaupte, wer dies Gedicht geschrieben, kann unmöglich den Taucher gedichtet haben!“

FALSTAFF IM ESSAY-GEWANDE.

Eine Betrachtung des zwölften Essays Francis Bacon's
„Von der Kühnheit“.

„Happy am I, that have a man so bold
That dares do justice on my proper son!“

(Glücklich bin ich, solch' kühnen Mann zu haben,
Der Recht an meinem Sohn zu üben wagt!)

Diese herrlichen Worte sind dem Lord Ober-
richter von England im „2. Theil König Heinrichs IV.“
gewidmet. Der Lord Oberrichter war nicht zurück-
geschreckt, er war so „kühn“ gewesen, den über-
müthigen Kronprinzen Heinrich, als er sich gegen
das Gesetz vergangen, verhaften zu lassen. Der
königliche Vater, Heinrich IV., hatte ihm hierfür
seinen Beifall gezollt, und der edeldenkende Sohn,
Heinrich V., setzt ihn mit den Worten seines
Vaters in das Richteramt wieder ein. — Den
drolligen Gegensatz zu diesem ernstesten, treuen

und wahrhaft „kühnen“ Beamten bildet in der genannten Königshistorie der pflichtvergessene, „kühne“ dicke Ritter Sir John Falstaff. In der ersten Scene des zweiten Aktes stehen sich die beiden „Kühnen“ gegenüber. Der Lord Ober-richter setzt Falstaff wegen seines unwürdigen Verhaltens gegen die Wirthin Frau Hurtig zur Rede. Er nennt dies Verhalten „unverschämte Frechheit“ (impudent sauciness), worauf ihm Falstaff, sein Thun und Treiben bemäntelnd, erwidert: „Ihr nennt ehrenwerthe Kühnheit unverschämte Frechheit“ (You call honourable boldness impudent sauciness). Was der Richter „Frechheit“ (sauciness) nennt, das nennt Falstaff „Kühnheit“ (boldness). Ganz im Sinne Falstaffs überschreibt Francis Bacon den 12. seiner berühmten Essays: „Of Boldness“ (lateinisch: De Audacia).

„Boldness“ (Audacia) bedeutet Kühnheit, aber auch Keckheit, Dreistigkeit, Unverschämtheit, Frechheit. Und, wer den Essay mit Aufmerksamkeit durchliest, dem wird es klar sein, dass darin eigentlich kaum von etwas anderem als von der niederen Art der Kühnheit die Rede ist, nämlich von der Dreistigkeit, Unverschämtheit, Frechheit. Wer aber geneigt ist, mit uns den Vergleich zwischen dem Bacon-Essay und der Shakespeare-Dichtung anzustellen, dem wird es bald noch klarer werden,

dass der Essay nicht die Frechheit im Allgemeinen, sondern eine ganz bestimmte Frechheit behandelt, nämlich keine andere, als die Frechheit des dreisten, unverschämten, nach seiner Meinung „kühnen“ Sir John Falstaff.

Der Essay citirt zunächst die Anschauung eines der grossen griechischen Redner, des Demosthenes. Dieser Demosthenes (vergl. Bacon's 169. Anekdote) mit seiner „Kühnheit“ ist so recht das antike Falstaff-Vorbild. Demosthenes war aus der Schlacht geflohen, um — so bemäntelt er seine Feigheit — „wieder fechten“ zu können. Falstaff's Kriegswahlspruch ist: „Der bessre Theil der Tapferkeit ist Vorsicht“ (the better part of valour is discretion). Zwei Mal sehen wir ihn im Sinne des Demosthenes „fliehen, um wieder zu fechten“, ein Mal beim Ueberfall der Kaufleute und des Prinzen (1. Theil Heinrichs IV.), das zweite Mal in der Schlacht bei Shrewsbury (2. Theil Heinrichs IV.).

Vom Demosthenes also erzählt der Beginn des Essays, er sei gefragt worden, was der „beste Theil“ (chief part), die Haupteigenschaft eines Redners wäre: „action“ antwortete er; was dann? — „action“; und was zum dritten? — „action“ (Aktion, Thätigkeit, Handlung, Geberden). Trefflich befolgt Falstaff diesen Rathschlag des Demosthenes. Als er in der Kneipenscene (1. Heinrich IV. II, 4)

dem Prinzen von seinen Heldenthaten vorlügt, spielt er ihm die Sache vor und nimmt Fechterstellung ein: „Du kennst meine alte Parade, so lag ich und so führt' ich meine Klinge“ (Thou knowest my old ward; — here I lay, and thus I bore my point). Auch wünscht er, der „thätigste“ (the most active) Bursch in ganz Europa zu sein (2. Heinrich IV. IV, 3); nur, so setzt er seufzend hinzu: „mein Wanst, mein Wanst, mein Wanst ruinirt mich!“ (my womb, my womb, my womb undoes me). Ganz so wie Falstaff war es auch Demosthenes ergangen, denn, so fügt der nächste Essaysatz hinzu „er hatte selbst von Natur keine Begabung zu dem, was er empfahl“. Dann nennt Bacon dies erste Rednererforderniss zugleich den Vorzug des Schauspielers (player). Ganz so ruft die Wirthin Hurtig in der oben erwähnten Kneipenscene, als Falstaff mit drolliger Frechheit den König darstellt: „Was für Geberden er macht!“ „Er macht es diesen Lumpen-Schauspielern (harlotry players) so gut nach!“

Nun erst kommt der Essay auf die Kühnheit zu sprechen. Was „Aktion“ für den Redner, das ist „Kühnheit“ in bürgerlichen Angelegenheiten: „Was zuerst? — Kühnheit; was zum zweiten und dritten? — Kühnheit; dennoch ist die Kühnheit das Kind der Unwissenheit und Gemeinheit.“

Dass sich Falstaff selbst als „kühn“ bezeichnet, haben wir oben bereits gehört; dass auch seine Kühnheit ein Kind der Unwissenheit und Gemeinheit ist, wird Niemand bezweifeln, der seine Bekanntschaft gemacht hat. „Nichtsdestoweniger“, so fährt Bacon bildlich fort, „bezaubert sie und bindet denen Hand und Fuss, die entweder seicht (shallow) im Urtheil oder schwach im Muth sind.“ Das Bildliche wird im Falstaff-Drama in Handlung umgesetzt. Einem, der „seicht im Urtheil“ (shallow in judgment), dem Landrichter Shallow, und einem der „schwach an Muth“ ist, dem feigen Ritter „Sir John Colevile of the dale“, bindet Falstaff durch sein unverschämtes Auftreten Hand und Fuss. „Gebt mir Eure gute Hand! Gebt mir Euer Würden gute Hand!“ hören wir den seichten Richter Shallow, den Falstaffs Auftreten bezaubert, ausrufen. Den Ritter Colevile aber nimmt Falstaff rein mit frechen Redensarten auf dem Schlachtfelde gefangen, um ihn gefesselt in den Kerker zu werfen. Dann erfahren wir aus dem Essay, dass Kühnheit bei „princes“ (Fürsten, Prinzen) wenig Glück hat und dass sie ein schlechter Worthalter ist. Wir erinnern uns, wie wortbrüchig sich Falstaff gegenüber der Wirthin benimmt, wie unzuverlässig als Rekrutenwerber, wie schlapp und pflichtvergessen als Offizier. Zwei „Prinzen“ aber

sind es, Heinrich und Johann, die seine Frechheit entlarven und sich lustig darüber machen.

Von jetzt an aber, d. h. die grössere Hälfte hindurch, beschäftigt sich der Essay ganz intim und ausschliesslich mit Falstaff, indem er seine beiden Hauptscenen unter anderen Namen und mit anderen Worten widerspiegelt und dann auf verschleierte Weise auf das Drama selbst hindeutet.

„Wahrlich“, fährt der Essay fort, „wie es »mountebanks« für den natürlichen Körper giebt, so giebt es »mountebanks« für den politischen Körper.“ Das Wort „mountebank“, wörtlich: „steig’ auf eine Bank“, bedeutet den Quacksalber, Marktschreier, Bänkelsänger, Gaukler, Betrüger. Sir John Falstaff ist ein solcher „politischer Marktschreier“. Als er den Tod des Königs, Heinrichs IV., erfährt und die Thronbesteigung seines Prinzen, des lustigen Heinrich, ruft er grosssprecherisch: „Die Gesetze von England sind zu meinem Befehl. Gesegnet sind die, die meine Freunde gewesen sind; und Wehe dem Lord Oberrichter!“ Und als der Krönungszug Heinrichs V. erwartet wird, schreit er es auf offener Strasse aus: gebt Acht, wie er sich freuen wird, wenn er mich sieht! Keins von beiden trifft ein. Falstaff erhält kein Amt, und der junge König,

statt ihn zu umarmen, hält ihm eine Strafrede und lässt ihn festnehmen. Aber auch direkt mit einem Bänkelsänger vergleicht sich Falstaff. Als er durch sein verblüffend freches Auftreten den Ritter Colevile of the dale auf dem Schlachtfelde gefangen genommen hat, verlangt er vom Prinzen Johann, dass diese Heldenthat „gebucht“ werde; oder er will eine „Ballade“ daraus machen lassen mit seinem eigenen Bilde darauf und Colevile, wie er seinen Fuss küsst. D. h. also, er will seine That wie ein Bänkelsänger (mountebank) ausposaunen. Nicht direkt des Wortes „mountebank“ bedient er sich dabei, wohl aber des Wortes „mount“. „Lasst Verdienst steigen“ (let desert mount).

„Ja, ihr könnt einen verwegenen Burschen (bold fellow) oft Mahomet's Wunder thun sehen.“ So fährt der Essay fort: „Mahomet machte das Volk glauben, dass er einen Hügel (hill) zu sich rufen und von dessen Gipfel für die Befolger seines Gesetzes Gebete emporsenden würde. Das Volk versammelte sich; Mahomet rief den Hügel, zu ihm zu kommen, wieder und wieder; und da der Hügel still stand, war er nicht im Geringsten verblüfft, sondern sagte: Wenn der Hügel nicht zu Mahomet kommt, wird Mahomet zum Hügel gehen. So werden derartige Menschen,

wenn sie grosse Dinge versprechen und sie höchst schmäählich verfehlt haben, doch (wenn sie eine vollkommene Frechheit besitzen) es nur gering schätzen, eine Wendung machen und nicht mehr viel Lärm davon“ (make a turn and no more ado). Setzen wir statt des „verwegenen Burschen“ Mahomet den „verwegenen Burschen“ Falstaff, statt des unbeweglichen Hügels (hill) den stehbleibenden König Heinz (englisch: Hall), und statt des Volkes der Araber das Volk von London, so haben wir die drollige Schlusscene im 2. Theil König Heinrichs IV.

Zunächst die Worte „bold fellow“, sie entsprechen so ganz dem alten frechen Burschen Falstaff. Wie oft wird er in den Heinrichshistorien fellow“, wie oft „bold“ und „old“ genannt! Dieser alte Frechling also hat (Akt V, 12) seine Genossen Shallow, Pistol, Bardolph um sich versammelt und erwartet inmitten der Londoner Volksmenge den jungen König auf dem Krönungszuge. „Gebt nur Achtung, welch' Gesicht er machen wird, wenn er mich sieht!“ So prahlt Falstaff. Der Zug naht. „King Hall! my royal Hall!“ ruft Falstaff, und noch zwei Mal wiederholt er, ganz wie Mahomet, seinen Anruf. Aber der König stürzt nicht auf ihn los, er bleibt stehen, wie der Hügel — : „Ich kenne, alter Mann, dich nicht, geh' beten.“ Falstaff

aber, ganz wie Mahomet, thut, als wäre gar nichts vorgefallen. „Master Shallow, ich schulde Euch tausend Pfund“, spricht er plötzlich. Und dann erklärt er, das sei nur ein Kniff vom Könige gewesen —: „Er wird im Geheimen nach mir senden lassen.“ „Er wird heute Abend nach mir schicken.“ Wenn der Hügel nicht zu Mahomet kommt, wird Mahomet zum Hügel gehen. Dieselbe hohle Verheissung, dasselbe dreimalige Rufen, das Fehlschlagen, das ruhige Darüberhinwegsetzen, das Umkehren des verheissenen Wunders, selbst das Wort Gebet (prayers) hier wie dort, bei Mahomet wie bei Falstaff, bei Hill wie bei Hall. Das Wort „turn“ und die Phrase „to make ~~at~~ turn“ (eine Wendung, eine Schwenkung machen) sind recht eigentliche Falstaff-Stichworte, genau wie die Worte „fellow“, „bold“ und „old“. Auch die Worte, „make no more ado“ (nicht viel Lärm, nicht viel Umstände machen) hören wir aus Falstaffs Munde. Als er in der grossen Kneipenscene des 1. Theils Heinrichs IV. seine Aufschneidereien vorträgt: „Ich machte nicht viel Umstände“ (I made me no more ado . . .) Und als er von Prinz Heinrich nochmals wegen seines Weglaufens geneckt wird, geht Falstaff mit den Worten darüber hin: „No more of that, Hall, an thou lovest me!“ (Nichts mehr davon, wenn du mich liebst, Heinrich!)

Und so sind wir denn durch den Essay von der einen Falstaff-Hauptscene unmerklich zur anderen geleitet worden, vom Krönungszuge zur Scene in der Taverne. Aber der Essay lässt uns nicht los. Ein Mal hier angelangt, giebt uns Bacon auch noch die psychologische Theorie dieser heiteren Scene. Der Essay fährt fort: „Wahrlich, für Leute von grossem Verstande sind freche Personen ein Sport, ja sogar für den gemeinen Mann hat Frechheit etwas Lächerliches. Denn wenn Albernheit der Gegenstand des Gelächters ist, so zweifelt nicht, dass grosse Frechheit selten ohne einige Albernheit ist. Besonders ist es ein Sport, zu sehen, wenn ein frecher Bursche ausser Fassung ist; denn das bringt sein Gesicht in eine höchst einfältige und hölzerne Miene . . . gerade wie beim Patt im Schachspiel, wo kein Matt ist, und doch das Spiel nicht weiter gehen kann.“ Prinz Heinrich und Points legen dem frechen Falstaff eine Falle, um über den Spass, über die Komödie eine Woche lachen zu können. Falstaff kriecht auf den Leim und, nachdem er zum Entzücken des Prinzen seine Lügen vorgetragen hat, wird er plötzlich entlarvt, er wird Patt gesetzt und steht mit hölzerner Miene in seiner Albernheit und Frechheit dem Gelächter aller Preis gegeben. „Dies letzte aber“, so beschliesst Bacon seine ziemlich unverhüllte An-

deutung auf die Falstaff-Szene, „das letzte aber wäre geeigneter für eine Satire als für eine ernsthafte Betrachtung.“ Der Schelm Bacon kannte die „Satire“ sehr wohl, die er dabei im Kopfe hatte, London hatte sie oft genug auf seinen Theatern belacht und beklatscht. —

Das ist der kurze, kaum mehr als eine Seite lange Essay „Of Boldness“, verglichen mit einer Haupteigenschaft im Charakter Falstaffs, mit seiner grenzenlosen Frechheit.

Aber der Zeit Bacon's und der Eigenart und Liebhaberei Bacon's entsprechend, sind in die wenigen Sätze auch noch allerlei Teufeleien und Schnurrpfeifereien, Wort- und Buchstabenscherze hineingeheimnisst. Ganz wie Demosthenes mit seiner dreifachen Antwort „Aktion, Aktion, Aktion“ hören wir Falstaff wiederholt mit einer dreifachen Wortfolge um sich werfen —: „grave, grave, grave“, „my womb, my womb, my womb“. Den Worten „shallow in judgment“ und „weak in courage“ (seicht im Urtheil und schwach von Muth) entspricht Falstaff's Jugendfreund „Shallow the judge“ (der Richter Seicht) und der Damenschneider „Feeble“ (Schwach), einer der Rekruten. Dem „hill“ (Hügel), der nicht kommen will, entspricht der König „Hall“, der nichts mehr von Falstaff wissen mag. Endlich aber finden wir auch den

Namen des frechen Ritters selbst, und zwar an den verschiedensten Stellen des Essays, eingeschmuggelt. Man erinnere sich zunächst, dass Sir John Falstaff von sich selbst und von seinen Freunden mit Vorliebe „Jack“ genannt wird, und dass der frühere Name des Ritters in der Shakespeare-Historie Sir John „Oldcastle“ war (siehe Epilog zum 2. Theil Heinrich's IV.). Das dreifach wiederholte ACTION — ACTION — ACTION, die Haupteigenschaft des Grossredners, giebt zerlegt die Worte ACT, ION (= IOHN) d. h. „handle, John“, ein Spruch, der ganz für John, den „aktivsten Burschen in Europa“ passt. Aber auch das Wort IACK (IAC) ist in dem Worte ACTION enthalten. Und wie das dreifach betonte ACTION an die beiden Vornamen, so klingt das dreifach betonte BOLDNESS an den ursprünglichen Familiennamen des Ritters an: OLDCASTLE. Des Shakesparischen Ausdrucks „bold fellow“, für Mahomet im Essay angewandt, haben wir schon früher gedacht. In dem Satze aber, der offenkundig auf eine „Satire“ hinweist, schillert und flimmert es von lauter „Sir John Falstaff“. „Aber dies letztere wäre geeigneter für eine Satire als für eine ernsthafte Betrachtung“, englisch: „But this last were fitter for a satire than for a serious observation“. Ausser „b“ und „n“ enthält der ganze Satz keine

Buchstaben, die nicht auch in dem Namen „Sir John Falstaff“ enthalten wären. Zwei Worte beginnen mit S (NB in den alten Essayausgaben zwei grosse S!), drei Worte beginnen mit F. Das Wort „serious“ enthält in seinen fünf ersten Buchstaben die Worte SER IO, das Wort „observation“ in seiner zweiten Silbe und seinen Endbuchstaben die Worte SER ION, in dem Worte „Satire“ ist das Wort SIR enthalten, das Wort „last“ umgestellt, giebt den 2., 3., 4. und 5. Buchstaben des Wortes „Falstaff“. Kurz, der ganze Satz enthält, ausser seiner Hindeutung auf Shakespeare-Satire, fast nichts als „Sir John Falstaff“-Buchstaben, -Silben und Wort-, Silben- und Buchstaben-spielereien. Auch die zwei vorhergehenden Sätze, die gleichsam die Erklärung der grossen Kneipenscene liefern, betheiligen sich an diesem Buchstabensport. In den drei Sätzen beginnen nicht weniger als 12 Worte mit S, 10 Worte mit I, 8 Worte mit F; S I F, an Sir John Falstaff lebhaft gemahnend. — Auch die lateinische Uebersetzung, obgleich erst zwölf Jahre nach Bacon's Tode gedruckt, so doch von ihm selbst geleitet, zeigt das Spiel des S I F als Anfangsbuchstaben. Im Uebrigen fördert sie zwei weitere Anspielungen zu Tage. Die englischen Essayworte „it is a sport“ (es ist ein Sport, ein Spass) überträgt

sie durch: „ferè jucundius est Spectaculum“ (fast noch spasshafter ist das Schauspiel), also direkt auf das Schauspiel, das Theater hindeutend, und wiederum drei unter den vier Worten auf S I F beginnend. Und die Stelle „wie es im Schachspiele geschieht, lautet lateinisch: „ut fit in Schacciae Ludo“. Wiederum drei Worte mit S I F und das Wort „Schacciae“ im hellsten Anklang an „Jack“ wie an „Shakespeare“.

Kurzum zwischen den Zeilen des englischen und des lateinischen Essays steht es deutlich zu lesen: „Die Geschichte ist ganz wie im Shakespearespiele und wirkt noch weit besser, wenn man den aktiven frechen Burschen Sir John Falstaff satirisch behandelt im Theater sieht.“





Grosse Mengen von Dichtern, Schriftstellern, Redakteuren, Gelehrten (Naturforscher, Mathematiker, Geschichtsforscher, Literarhistoriker, Philologen, Graphologen), Regisseure, Schauspieler, bildende Künstler, Lehrer, hohe Beamte und Juristen, Kaufleute, Buchhändler und ein grosser Theil der akademischen Jugend haben mündlich und schriftlich, in Zeitungsartikeln und Briefen den Arbeiten des Verfassers ihre Zustimmung gegeben. Und zwar beschränkt sich dieser Erfolg nicht auf Deutschland und Oesterreich, sondern erstreckt sich auch auf England, Amerika, Holland, Belgien, Frankreich, Russland, Serbien und deutsche, englische und niederländische Kolonien, *u. d. g. u.!*

Von demselben Verfasser erschien:

DAS
SHAKESPEARE-
GEHEIMNISS.

Lexikonformat.

356 Seiten Text, 68 Seiten Abbildungen
und 2 Buntdrucktabellen.

*Preis elegant kartonirt M. 20.—;
in feinem Halbfranzbande M. 22.50.*



Von demselben Verfasser erschien „Das Shakespeare-Geheimniss, ins Englische übersetzt von HARRY BRETT“ unter dem Titel:

THE
SHAKESPEARE-
SECRET.

The English Translation

by

HARRY BRETT, Leipzig.

Size 10 $\times$ 6 $\frac{1}{2}$ english inches.

About 300 pages of matter, 68 illustrations
and 2 coloured tables.

*In elegant boards 20 s. 1— ;
in fine half-calf binding 22 s. 6 d.*



Von demselben Verfasser erschien:

DER
ANEKDOTENSCHATZ
BACON-SHAKESPEARE'S.

Lexikonformat.

8 Bogen Text, 1 Titelporträt, 2 Beilagen in Doppelfolioformat und mehrere Textillustrationen.

*Preis elegant kartonirt M. 10.— ;
in feinem Halbfranzbande M. 12.—.*

Al.
Bg. 5
Fa. 1



Otto u. Maximilian Gilch
Buchbinderei - Prägeanstalt
München 8 - Steinstr. 42 - Tel. 44 20 57

Bormann, Edwin

Neue Shakespeare- Enthüllungen

Bd.: 1

1895

P.o.angl. 370 srd-1

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11665239-6